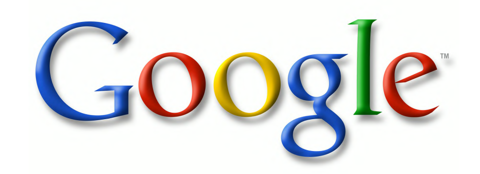




Jean Warin
by
Courajod

JEAN WARIN

SES ŒUVRES DE SCULPTURE

ET

LE BUSTE DE LOUIS XIII

DU MUSÉE DU LOUVRE

PAR

LOUIS COURAJOD



PARIS

HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE

15, QUAI MALAQUAIS, 15

1881

JEAN WARIN

SES ŒUVRES DE SCULPTURE

ET

LE BUSTE DE LOUIS XIII

DU MUSÉE DU LOUVRE



Louis XIII,
par Jean Warin. (Musée du Louvre.)
Dessin de Ch. Kreutzberger.

Dans notre troupeau de Panurge, rien ne réussit que le succès. L'artiste inconnu, quel que soit son talent, est rarement remarqué. C'est une vérité qui n'a pas besoin de démonstration et qui, admise par tout le monde, est acceptée comme une nécessité sociale par ceux-là mêmes dont elle lèse les intérêts. Mais c'est au contraire un odieux mensonge que de promettre à l'artiste méconnu la justice réparatrice du temps et de la postérité. Les amateurs de l'avenir, bien souvent, ne sont pas plus clairvoyants que la foule plus ou moins compétente des contemporains dont les jugements ne sont pas toujours révisés, s'ils sont sévères, ni, s'ils sont favorables, toujours assurés d'une longue application. L'œuvre

d'art la plus estimée, la plus vantée, sortie des mains les plus illustres, si elle perd un seul moment, dans la transmission, la recommandation d'une paternité glorieuse, n'est plus considérée que comme un travail banal. Jetée alors dans la fosse commune, où gisent pêle-mêle les monuments des arts du passé qui n'ont pas su se procurer le patronage d'un grand nom, elle attendra indéfiniment la réhabilitation dont elle est digne, quand bien même elle provoquerait publiquement dans un musée la clairvoyance de plusieurs générations de connaisseurs. Le connaisseur suffisant n'admet pas qu'il puisse exister un ouvrage d'art important dont, au premier coup d'œil, lui et ses devanciers n'aient deviné l'origine par le caractère. Ces gens-là sont censés tout savoir d'instinct et ont le monopole des attributions. Tout ce qui ne les frappe pas est nécessairement produit par des artistes subalternes. Leur décision est sans appel; elle est adoptée comme un axiome par une armée d'apprentis connaisseurs. A peine échappée des mains du connaisseur, l'œuvre d'art anonyme doit encore comparaître devant le redoutable et hautain tribunal de l'homme de goût. Les gens de goût, ou du moins les aimables farceurs qui prennent gravement ce titre devant leur concierge et les hommes politiques de leur pays, après s'être enquis dans un musée du prix d'un objet et du nom de son auteur, n'arrêtent leur sublime attention que sur les pièces qui en sont dignes par la haute situation qu'elles ont conquise dans l'opinion publique. Ils laissent les anonymes à la loupe de la science; ils ne veulent que des œuvres des maîtres; ils demandent bruyamment qu'on expulse des collections nationales tous les travaux sans aveu, tout ce qui ne porte pas un nom bien sonore, bien coté sur le marché, un nom connu des guides et des domestiques de place, une grosse étiquette enfin, bien pesamment affirmative.

Le bon billet qu'ont tous ces La Châtre dans la déclaration d'un rédacteur de catalogue dont le savoir n'a pas, peut-être, plus de répondants que la vertu de Ninon! C'est ainsi, pour ne citer que quelques exemples, qu'une peinture est sortie *croûte* du Louvre pour y rentrer baptisée par un savant, avec toute certitude, du nom de Raphael, après avoir été payée 59 francs en vente publique devant les premiers connaisseurs de Paris [1] et à la barbe de tout un bataillon d'hommes de goût. C'est ainsi qu'un des plus célèbres tableaux de Jean Van Eyck, aujourd'hui l'honneur de la galerie nationale de Londres, après avoir été longtemps conservé dans des collections princières, avait fini, au commencement de ce siècle, par se trouver chez un bourgeois de Bruxelles qui en ignorait la valeur [2]. Parlerai-je des nombreuses copies révérées dans les musées de l'Europe comme œuvres originales, quand les œuvres originales elles-mêmes sont ou ont été oubliées, dédaignées et même aliénées? Parlerai-je des falsifications absolument modernes qui usurpent quelquefois la place des ouvrages anciens, exposés pendant quelque temps, puis déchus dans l'opinion et peu à peu relégués dans les magasins en attendant une proscription plus rigoureuse encore? Des pièces remarquables peuvent narguer pendant de longues années la perspicacité des amateurs sans exciter le moindre tressaillement nerveux dans le troupeau qui défile chaque jour devant elles. La cohue ne s'arrête que devant les grosses enseignes et ne s'enthousiasme qu'à bon escient après renseignements pris auprès du banquier qui fait les cours. Aux ventes, elle ne s'ébranle qu'après l'excitation et l'encourage-

1. Voyez *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, par Frédéric Villot, 1re partie. Paris, 1874, p. 234, n° 378 *bis*.

2. Crowe et Cavalcaselle, *les Anciens Peintres flamands*, édit. fr., p. 64. — F. Reiset, *Une Visite à la National Gallery en 1876*, 2e partie. Paris, 1878, p. 7.

ment d'une première enchère; dans une collection, elle n'accorde ses hommages qu'après avoir réclamé caution et s'être fait donner des garanties. Aujourd'hui la haute curiosité est presque exclusivement dans la main de grands industriels qui, abandonnant leur traditionnel négoce de brocanteurs pour le métier plus lucratif d'amateurs, lui appliquent les règles ordinaires de la banque et toutes les prescriptions du commerce de l'argent. Il faut à un objet d'art des protections de famille, la recommandation d'un nom illustre, de véritables lettres de noblesse ou, si l'on veut, un capital de notoriété, pour se maintenir à un certain rang, je ne dis pas seulement dans l'estime des ignorants, mais même dans les galeries d'un musée public. Il importe donc de diminuer autant que possible le nombre des œuvres considérées à tort comme roturières ou d'une insuffisante solvabilité, et injustement méprisées parce qu'elles sont sans nom ou qu'elles n'ont pas trouvé d'endosseur. Le dilettantisme n'est à craindre que pour celles-là. Il est à plat ventre devant le moindre titre.

I

Le musée du Louvre possède depuis soixante-quatre ans une excellente sculpture de bronze, représentant, en buste, le roi Louis XIII. Jugée peut-être indigne du musée d'Angoulême, ouvert en 1824, ou plutôt réservée pour la décoration de quelque palais, cette œuvre d'art ne fut exposée que vers 1850, lors de la fondation du musée des sculptures modernes. Elle a été ainsi décrite en 1856 : « Inconnu. N° 170 — Louis XIII. La chevelure flottante forme une masse très abondante sur le côté gauche; une fraise entoure le cou; le manteau royal, drapé sur la poitrine, est traversé par les



Louis XIII,
par Jean Warin. (Musée du Louvre.) — Dessin de Ch. Kreutzberger.

colliers de Saint-Michel et du Saint-Esprit. — Buste de bronze : hauteur, 0^m,730. »

Nos modernes connaisseurs ont vraisemblablement besoin

qu'on souligne les endroits où il faut applaudir et qu'on donne à leur enthousiasme de commande le prétexte et la garantie d'un nom vénéré. Le buste n° 170 est donc l'objet de l'indifférence universelle parce que l'auteur est inconnu, et l'auteur est inconnu parce que l'œuvre est victime de l'indifférence. Essayons de briser ce cercle fatal.

Toute œuvre d'art, quand on se donne la peine d'en analyser les mérites, est pleine de renseignements sur son auteur. Celle qui nous occupe se distingue par des caractères tout particuliers. On y remarquera d'abord, dans le modelé et la traduction de la physionomie, une grande précision non sans largeur unie à une recherche inexorable et implacable de la ressemblance individuelle. C'est un portrait dans toute la force du terme; un portrait qui — au point de vue restreint de la tête — fait pâlir la statue de Guillain, sa voisine. Lèvres boursouflées d'un malade atteint d'une affection du cœur; bouche d'un bègue qui a peine à contenir cette grosse langue dont parle si souvent Héroard dans le Journal de la santé de Louis XIII; expression de visage d'un homme épuisé et maladif; grands yeux battus; paupières inférieures ridées et devenues trop larges pour contenir un regard errant et voilé; costume absolument reproduit d'après nature dont pas un pli, pas un détail n'est oublié ni simplifié; fraise aux mille enroulements qu'on croirait empesée de bronze; ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit, non pas indiqués sommairement, mais burinés et reciselés sur la fonte, au point qu'on pourrait les détacher de la masse et en faire un bijou d'orfèvrerie. Tels sont les côtés saillants de ce portrait exécuté comme l'entendaient les artistes d'une école issue de Van Eyck et aboutissant à Van Dyck et à Philippe de Champagne. La nature est rendue avec une minutieuse exactitude et cette qualité n'altère pas la haute et large signification

de l'effigie. En résumé, si le traitement du costume rappelle les vieilles traditions de l'école de Bourgogne, le style de la tête appartient à l'école de Rubens [1] et tout fait penser dans cette œuvre à l'école flamande.

Le caractère absolument flamand du buste de Louis XIII est encore plus frappant quand ce buste est surmonté de la couronne destinée à le compléter. Cette couronne, qui heureusement est mobile et qu'on a justement déposée dans un magasin, produit un effet désagréable, exagère la roideur du torse et allonge démesurément le visage. C'est une tradition gothique persistant encore dans les arts allemands et flamands du XVIe siècle qui voulait que les rois ne fussent jamais représentés sans couronne et sans sceptre. De plus, l'ornement de cette couronne est composé, sur le bandeau, d'éléments décoratifs très caractéristiques et qui trahissent au plus haut point le goût flamand du commencement du XVIIe siècle. Cette même couronne, tracée à l'aide d'une formule identique, se retrouve aussi sur deux médailles et une monnaie de Louis XIV enfant. (*Trésor de numismatique,* médailles françaises, 2e partie, pl. XXIV, n°s 1 et 3; monnaies, pl. IV, n° 3.) Les trois pièces sont l'œuvre d'un Flamand.

On peut encore affirmer, en voyant ce portrait, que son auteur était un artiste éminent, mais n'était pas un sculpteur de profession. En effet, un sculpteur, ayant une grande pra-

1. On ne peut s'empêcher de rapprocher de ce buste un des plus beaux portraits gravés de Louis XIII où ce prince a la bouche entr'ouverte, les lèvres proéminentes et porte la royale longue, la cadenette et une fraise. Voici la lettre de cette estampe : *Ludovicus XIII christianissimus Galliarum et Navarræ rex invictissimus — P. P. Rubens pinxit — P. Soutman effigiavit — I. Louys sculpsit et excudit.* Dans les deux œuvres la saillie de la mâchoire inférieure a été exagérée et donne à la physionomie une tournure étrangère. On sait que, depuis Charles-Quint, cette proéminence extraordinaire de la mâchoire inférieure était devenue un trait distinctif de la face chez tous les membres de la maison d'Autriche; et il est naturel que des Flamands, habitués à cette disgracieuse mais royale construction de tête, aient saisi et même grossi inconsciemment les côtés par lesquels Louis XIII pouvait ressembler aux souverains des Pays-Bas.

tique de son art, ne lutte pas avec ce qu'il ne peut rendre que très difficilement. Il simplifie en interprétant. Il connaît les dangers de la fonte. Il groupe le plus qu'il peut tous les accessoires et isole le moins possible les parties qui pourraient mal venir quand on jettera le métal en fusion. Il ne s'expose pas, enfin, à perdre puérilement, pour réparer son épreuve, dix fois plus de temps qu'il n'en a mis à exécuter son modèle. Ici la méthode contraire a été suivie. On a porté un défi à la fonte. L'auteur a détaché sans nécessité quelques-unes des mèches de la grande cadenette qui pend sur l'épaule gauche et s'est amusé à les empêcher d'adhérer au torse du personnage. Au lieu d'appuyer la croix du Saint-Esprit sur le manteau d'hermine, il s'est complu à creuser sous elle un pli profond et à la suspendre dans le vide. Bien plus, tandis qu'il se préoccupait de faire voltiger les mèches de cheveux sur l'une des épaules, il ne s'est pas aperçu qu'il rompait l'équilibre de son buste et que, à vingt pas de distance, ces mèches, perdant leur légèreté, font paraître le roi engoncé et bossu. Ce sont là les caprices d'un homme pour qui le modèle de terre n'est pas tout, à qui le temps ne coûte pas et qui compte sur toutes les ressources de la ciselure. On retrouve encore, dans cette œuvre, l'usage de procédés qui n'appartiennent pas en propre aux sculpteurs, la fonte en ayant été réparée à la lime, au burin et au ciselet avec un soin excessif. On y surprend des caresses d'orfèvre. Les lèvres tout humides, suant la vie, si je puis le dire, sont poncées et polies au brunissoir.

A présent l'énigme n'est plus insoluble. A qui attribuer une œuvre aussi flamande, exécutée très vraisemblablement en France de 1630 à 1640, si on considère l'âge apparent de Louis XIII ? La colonie d'artistes flamands établie chez nous était alors nombreuse ; mais un nom s'impose avant tout



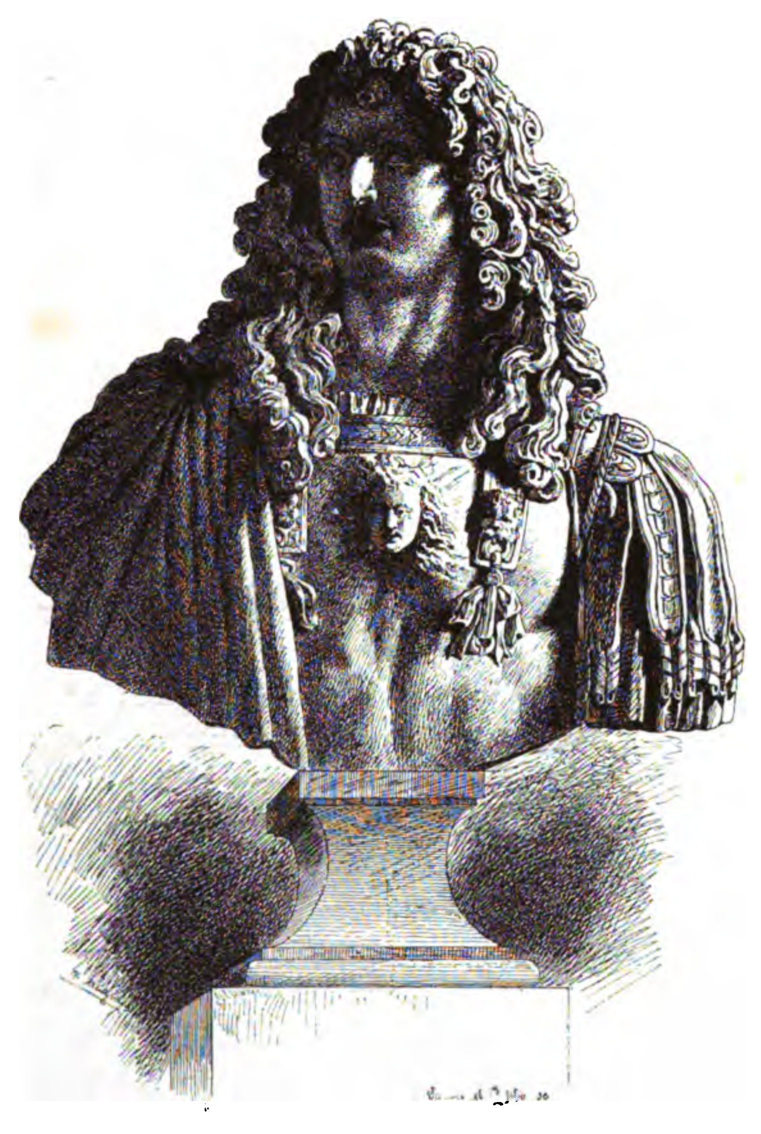
Louis XIV,
par Jean Warin. (Musée de Versailles.) — Dessin de Ch. Kreutzberger.

autre à la pensée. N'y avait-il pas en ce moment à Paris un Liégeois fixé en France depuis 1626 [1], qui s'apprêtait à devenir

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1873, p. 236.

un de nos plus grands graveurs en médailles et qui, après avoir gravé en 1629 une médaille de Louis XIII, exécutait en 1635, pour Richelieu, le sceau de l'Académie française? Personne n'ignore que Jean Warin, né à Liège, a sculpté avec succès; et les deux ouvrages que le musée de Versailles conserve de lui nous permettent parfaitement d'apprécier son style et ses procédés de travail. C'est la grande figure en pied de Louis XIV qui se trouve sur le palier de l'escalier des Princes, exposée sous le n° 2667; c'est le buste du même roi, catalogué sous le n° 224 et placé au bas de l'escalier de l'aile du nord qui mène à la salle du Sénat. Ce qui domine dans la grande statue d'un caractère très individuel, c'est, après l'expression de la noble tête rendue avec simplicité et sans emphase, le soin exagéré donné aux détails ainsi que leur méticuleuse exécution. La chevelure ou la perruque, dont les mèches sont enroulées en tire-bouchon, laisse apercevoir un vide entre les cheveux et les épaules du roi, à droite du spectateur. Cette chevelure est étudiée et fouillée à l'excès. Le buste de Louis XIV[1], fait en rivalité avec celui que le Bernin a laissé en France, lors de son passage à Paris, témoigne des mêmes qualités que la statue et d'une virtuosité incroyable dans l'exécution. Il est intéressant de le rapprocher de l'œuvre italienne pour en bien sentir la signification particulière. Tandis que Bernini a tout traité par larges masses, en simplifiant le plus possible et en résumant les traits de son modèle, Warin, au contraire, s'applique à en reproduire une à une toutes les particularités,

1. On lit à propos de ce buste dans la *Gazette de France*, année 1666, p. 948 : « De Paris, le 11 septembre 1666. Le 2 du courant, le Roy fut à Colombes visiter la Reyne d'Angleterre et vint pareillement ici voir ses bâtimens et un buste de marbre que le S[r] Varin a fait de Sa Majesté, laquelle loüa fort ce bel ouvrage, ainsi que tous les seigneurs qui l'accompagnoyent, jugeans par là que la France possede, dans les beaux-arts, d'aussi grands hommes qu'il s'en puisse trouver ailleurs. » Communiqué par M. de Boislisle.



Buste de Louis XIV,
par Jean Warin. (Musée de Versailles.)

et, attachant autant d'importance à un détail de costume qu'à un accent de la physionomie, il juxtapose en quelque sorte chaque morceau de son travail au lieu de fondre le

tout dans un puissant ensemble à l'aide d'un parti-pris hardi et violent. L'exécution est froidement régulière partout. Rien n'est sacrifié. La perruque notamment est fouillée et refouillée; chaque mèche est détachée et frise exactement comme dans le modèle. On pourrait presque dire que les cheveux sont rendus un à un. Hâtons-nous de faire remarquer que l'incomparable graveur a su éviter ce défaut dans la plupart de ses médailles et que son style, de plus en plus synthétique, a toujours été en s'élargissant à mesure qu'il a prolongé son séjour en France. Mais la médaille de Louis XIII datant de 1629[1], avec sa composition confuse, l'accoutrement bizarre du prince et l'expression finement naturaliste du visage, explique parfaitement et semble paraphraser la manière de notre buste en même temps qu'elle trahit les origines absolument flamandes de son auteur.



MÉDAILLE DE LOUIS XIII, par Jean Warin. (*Trés. de num.*, méd. franç., 2e partie, pl. XXI, no 1.)

Maintenant, y a-t-il identité entre le travail des deux sculptures de Versailles et celui du buste en bronze du Louvre? Je déclare qu'il est impossible pour moi de ne pas rapprocher les trois œuvres. Elles possèdent toutes trois un air de famille par le style et par l'exécution. Les cheveux du Louis XIII de bronze ne sont pas, sans doute, puérilement détaillés comme dans les marbres, — Warin n'ayant pas osé donner à son héros une coiffure de fil de fer, — mais la même mèche, détachée du cou et voltigeante que nous avons déjà signalée dans le Louis XIV en pied, s'y retrouve. Les détails du costume et les ordres du roi — nous l'avons fait suffisamment ressortir — sont ciselés plus encore que sculptés.

1. *Trésor de numismatique,* médailles françaises, 2e partie, pl. XXI, no 1.

En résumé, les trois sculptures me paraissent sortir évidemment de la main d'un Flamand et d'un artiste ayant l'habitude de travailler directement le métal.

II

Une preuve plus forte et plus catégorique consisterait à confronter avec le buste de Louis XIII une sculpture bien authentique de Warin exécutée en métal. L'opération eût, autrefois, été facile. Il était de notoriété publique aux XVIIe et XVIIIe siècles que deux bustes de Richelieu avaient été sculptés par Warin. L'un en or, du poids de 55 louis, existait encore vers 1700 entre les mains d'un président à mortier, M. de Ménars [1], mais la trace de cet objet précieux est perdue depuis longtemps sans qu'on puisse espérer de la retrouver. L'autre était en bronze. Sur ce dernier, les renseignements abondent. Dès 1684, Germain Brice disait dans la première édition de sa *Description de la ville de Paris* (tome II, p. 117), en parlant de la bibliothèque de la Sorbonne : « A chaque bout [de la galerie] il y a deux cheminées sur lesquelles sont les portraits de M. le cardinal en habit de cérémonie et de M. Le Masle, peints tous deux de leur grandeur. Sur celle qui est proche de la porte, il y a un bust *(sic)* de bronze du premier, de l'ouvrage du sieur Varin, qui vient de la succession de la duchesse d'Aiguillon qui, après sa mort, l'a laissé à cette maison avec d'autres biens dont elle avait la jouissance sa vie durant, selon le testament du cardinal de Richelieu, son oncle. » Toutes les éditions de l'ouvrage de

1. Perrault, *les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle,* tome II publié en 1700, p. 86. Voici le texte de Perrault : « M. de Ménars, président à mortier, a un buste d'or du cardinal de Richelieu du poids de 55 louis d'or qui est de la main du mesme Varin et qu'on regarde comme une des plus belles pièces en ce genre qui ait jamais été faite. »

Germain Brice, en y comprenant la neuvième, de 1752, revue et corrigée par Mariette, ont répété la même description en variant à peine la rédaction. Piganiol de la Force[1], en décrivant la galerie de la bibliothèque de la Sorbonne dans des termes à peu près identiques, constate également que « le buste de bronze du même cardinal est de la main du fameux Jean Varin ». On rencontre les mêmes affirmations dans les livres de d'Argenville[2], de Heurtaut et Magny[3], de Thiéry[4], de Le Prince[5]. Tous ont emprunté ou confirmé l'allégation de Germain Brice. Il résulte ainsi du témoignage concordant et unanime des auteurs des descriptions de Paris que la bibliothèque de la Sorbonne possédait un buste du cardinal de Richelieu exécuté par Warin et que ce buste était de bronze.

Cette célèbre sculpture resta en place jusqu'à la Révolution. Depuis on n'a plus de ses nouvelles et on la regarde comme perdue[6]. Mais ce n'est pas une raison pour qu'elle ait complètement disparu sans laisser de traces. Avant de désespérer comme nos prédécesseurs, nous croyons nécessaire de pratiquer quelques fouilles dans les documents inédits et d'y rechercher sa piste. Pour obtenir des renseignements nous nous adresserons d'abord à Alexandre Lenoir qui, pendant le déluge révolutionnaire, fut en quelque sorte le Noé de l'art français. Le buste de la Sorbonne dut, comme tant d'autres, entrer dans son arche, c'est-à-dire au musée des Petits-Augustins.

1. Édition de 1765, tome VI, p. 341.
2. *Voyage pittoresque de Paris*, 1778, p. 303.
3. *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, 1779, tome IV, p. 661.
4. *Almanach du voyageur à Paris*, 1784, p. 135, et *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 1787, p. 339.
5. *Essai historique sur la bibliothèque du Roi*, 1782, p. 349.
6. *Archives de l'art français*, 1852, tome I, p. 294. — Fetis, *les Artistes belges à l'étranger*, tome I, p. 18.

Or on peut savoir que pendant la Révolution deux bustes en bronze de Richelieu sont entrés chez Lenoir, sans parler de ceux en marbre. « Le 14 fructidor an II » (31 août 1794), dit Lenoir, dans son *Journal*, n° 430 « j'ai reçu du citoyen Poirier un buste de Richelieu en bronze qui a été porté de suite à la bibliothèque Mazarine. » Cette affirmation est en outre confirmée par un « État des bustes en marbre et en bronze, vases, marbres et colonnes qui ont été remis au citoyen Leblond pour la bibliothèque des Quatre-Nations, etc., » rédigé par Lenoir[1]. Ce premier buste ne fit que traverser le Musée des Monuments français. Il provenait de la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés et avait échappé aux flammes qui la dévorèrent dans la nuit du 1er fructidor an II. Il est encore actuellement à la bibliothèque Mazarine. C'est une belle sculpture, mais il suffit de la voir pour reconnaître que l'épreuve de la Mazarine et antérieurement de Saint-Germain-des-Prés, n'est pas, absolument et nécessairement, une fonte originale et unique comme celle du Louis XIII du Louvre. Nous aurons tout à l'heure l'occasion de revenir sur cette pièce.

Voici maintenant comment un second buste en bronze de Richelieu pénétra au musée des Petits-Augustins. Un décret du 5 avril 1792 avait supprimé la Sorbonne. Mais la bibliothèque de cet établissement resta dans le local affecté à son usage jusqu'en 1795[2]. Le buste de Richelieu, dont nous avons déjà parlé, était donc demeuré en place avec les livres jusqu'au moment où, le corps de bâtiment qui les contenait ayant été aliéné vers la fin de l'an IV, on fut forcé d'évacuer la bibliothèque sur le dépôt littéraire de Louis-la-Culture

1. *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français*, tome I, p. 86, note.
2. *Les Anciennes Bibliothèques de Paris*, par Alfred Franklin, tome I, p. 300.

ouvert dans l'ancienne maison professe des jésuites de la rue Saint-Antoine, devenue aujourd'hui le lycée Charlemagne. A cette date, Lenoir, qui était à l'affût de tous les déplacements d'objets d'art, réclama le buste de la Sorbonne pour son musée. On lit, en effet, dans un *État des objets dont le transport au musée des monumens français est sollicité par le citoyen Lenoir* :

« A la Sorbonne, le buste en bronze du cardinal de Richelieu par Varin; il est déposé dans la bibliothèque que l'on évacue en ce moment. Le citoyen Ameilhon demande le transport du buste et celui de deux tableaux... Paris, 3 fructidor an IV. Pour copie conforme : le directeur général de l'instruction publique. — GINGUENÉ. »

Notons en passant que Lenoir ne savait pas encore à ce moment quel était le véritable auteur du Richelieu de la Sorbonne. De son côté, Ameilhon, nommé conservateur de la bibliothèque de la Sorbonne par le gouvernement républicain aux premiers jours de la Révolution, surveillait le déménagement du précieux buste dont le déplacement était devenu nécessaire et écrivait à Lenoir le lendemain, 21 août 1796, la lettre suivante :

« A Paris, le 4 fructidor an IV.

« Citoyen collègue, il y a déjà plusieurs décades que je sollicite l'enlèvement du buste en bronze du cardinal de Richelieu et de deux tableaux qui l'accompagnent. Je vous prie, citoyen, de vouloir bien faire transporter au plutôt *(sic)* ces objets dans votre dépôt parce que leur présence, dans le local où ils sont, empêche que ce local ne soit délivré à un adjudicataire qui s'impatiente et menace de se faire donner des indemnités. Ils sont déposés dans la petite bibliothèque de Sorbonne; comme j'en ai les clefs, vous voudrez



RICHELIEU,
par Warin, d'après le buste de bronze de la Bibliothèque Mazarine.

bien les envoyer chercher au dépôt de Louis-la-Culture où je demeure. Tâchez que cette opération se fasse dans la journée plutôt que l'après-midi. Salut et fraternité.

« AMEILHON. »

Lenoir n'a pas constaté dans son *Journal* l'arrivée de cette sculpture au dépôt des Petits-Augustins, soit par oubli, soit pour en dissimuler la provenance. Mais la pièce entra certainement au Musée des Monuments français puisqu'elle figure sous le n° 269 dans l'édition du catalogue datant de l'an IV où elle est ainsi mentionnée : « N° 269 — Même maison (le n° qui précède concerne Saint-Germain-des-Prés) le buste en bronze du cardinal de Richelieu par Girardon. » Malgré l'indication de provenance qui est manifestement inexacte[1], on peut être certain que Lenoir a voulu désigner le buste de la Sorbonne. En effet, ignorant tout d'abord le véritable nom de son auteur, Lenoir qui savait que le tombeau de marbre de Richelieu à la Sorbonne était de Girardon a, par analogie purement géographique et par association inconsciente d'idées, attribué au même sculpteur tous les portraits du cardinal provenant du même lieu. En 1797, dans l'édition de l'an V, le numéro du catalogue change, mais la rédaction de l'article est toujours la même. On y lit : « N° 277 — Du même lieu » (ce lieu n'est pas indiqué dans le numéro précédent, par suite sans doute d'une intercalation, mais en remontant jusqu'au n° 272 on voit qu'il s'agit de Saint-Germain-des-Prés) — « le buste du même [Richelieu] par Girardon. » L'édition de l'an VI apporte au texte primitif une variante importante qui est en même temps une révélation et qui prouve bien que nous ne nous sommes pas trompé. Lenoir, dans l'intervalle, avait évidemment eu connaissance de l'un des nombreux témoignages qui donnaient à

1. Lenoir a déclaré à deux reprises dans son *Journal* que le buste de Richelieu provenant de Saint-Germain-des-Prés avait été porté le 14 fructidor an II à la bibliothèque Mazarine. En l'an IV, le couvent de Saint-Germain-des-Prés était vidé depuis longtemps et aucun meuble ne pouvait plus en provenir. Les sculptures qui forment l'objet du n° 268, c'est-à-dire celles qui précèdent immédiatement, étaient arrivées aux Petits-Augustins le 14 fructidor an II.

Warin le buste de la Sorbonne; cette fois il rédige donc ainsi le n° 277 : « Du même lieu » — (ce lieu n'est pas mieux indiqué que dans l'édition précédente, mais, par le même moyen, on voit qu'il s'agit de Saint-Germain-des-Prés — « le buste du même [Richelieu] que *l'on dit être de Varin.* » Lenoir nous a livré son secret et nous n'aurons pas besoin de lui en demander davantage. L'édition de l'an VIII, p. 306, reproduit textuellement la précédente. Dans l'édition de l'an X on remarque que le n° 277 est déclaré *supprimé.* Il en est de même dans l'édition de l'an XI et le buste de Richelieu se trouve remplacé en 1806 par un buste de Racine. A l'aide de cette discussion des textes comparés des diverses éditions du catalogue de Lenoir je crois avoir fait luire l'évidence. Le buste en bronze de Richelieu faussement catalogué comme venant de Saint-Germain-des-Prés, d'abord sous le n° 269 puis sous le n° 277, était bien celui que Lenoir avait demandé à Ginguené, dont Ameilhon avait précipité le départ et qui avait figuré pendant plus d'un siècle sur une cheminée dans la bibliothèque de la Sorbonne. Pourquoi, maintenant, Lenoir mentait-il ou se trompait-il dans la désignation, d'ailleurs si embrouillée, de la provenance de ce buste? Il pouvait se tromper si les deux sculptures représentant le cardinal de Richelieu, quoique tirées de deux endroits différents, étaient semblables quant à la composition. Il avait pu aussi oublier le transfert à la bibliothèque Mazarine du premier buste en bronze venant de Saint-Germain-des-Prés, ou regarder comme sans conséquence la substitution d'une pièce à l'autre, du moment que ces pièces représentaient le même sujet. Ces substitutions sont fréquentes dans l'histoire des collections publiques[1] où se rencontrent plusieurs exemplaires d'une même

1. Une substitution de cette nature a failli faire perdre à l'État une admirable fonte de la *Diane à la biche* exécutée par Barthélemy Prieur au commencement du XVIIe siècle.

œuvre d'art. Enfin Lenoir avait intérêt à ne pas dire la vérité s'il craignait, dès 1796, la reconstitution de la Sorbonne ou la revendication qui se produisit après l'an VIII et antérieurement à l'an X.

Il serait temps à présent d'essayer de déterminer comment devait être composé ce buste de Richelieu qui provisoirement nous échappe, depuis sa suppression au catalogue du Musée des Monuments français. J'ai vainement cherché, parmi tous les portraits gravés du cardinal de Richelieu, une estampe qui portât le nom de Warin (je ne parle pas des reproductions de médailles) et qui nous désignât l'œuvre dont je poursuis l'image. Mais il existe une planche gravée capable de nous fournir de précieuses indications. C'est une estampe cataloguée par M. Duplessis dans son *Inventaire de la collection Hennin*[1]. Elle représente l'inscription de l'église de la Sorbonne placée autrefois dans le caveau construit pour contenir le corps du cardinal lorsqu'on éleva le monument de Girardon. En avant de cette inscription pompeuse due à Scudéri et dont tous les *Guides* de Paris ont blâmé la ridicule emphase, se dresse un haut piédestal sur lequel un buste du fondateur est placé. Quel peut être ce buste plein de vie et qui n'a pas du tout l'air d'une œuvre rétrospective? Richelieu mort, la sculpture de Warin était devenue sinon l'unique, au moins le principal modèle à consulter. Girardon s'en était servi pour la statue du tombeau érigé en 1694. Une fois le buste installé dans la bibliothèque, le type officiel de Richelieu à la Sorbonne ne pouvait être autre que le portrait de Warin. Il y a plus, la sculpture, reproduite

Voyez : *Études sur les collections du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre*, p. 3 et 4.

1. Tome Ier, p. 408, n° 3192. On lit sur l'estampe cette adresse : « A Paris, chez G. Duchange, graveur du Roy, rue Saint-Jacques, au-dessus de la rue des Mathurins. »

avec quelques altérations par la planche gravée, était bien certainement en bronze; on le reconnaît à la disposition des plis qui se creusent sous la croix du Saint-Esprit. Puis ce buste nous est parfaitement connu par deux autres épreuves



RICHELIEU,
d'après l'estampe de G. Duchange représentant le caveau funéraire de la Sorbonne.

également en bronze dont l'une fait partie de la collection de M. Ed. André et dont l'autre est précisément aujourd'hui à la bibliothèque Mazarine en provenance de Saint-Germain-des-Prés [1]. Nous en avons parlé plus haut; et, volontaire ou

1. Les deux épreuves ont exactement la même hauteur, $0^m,72$. Celle de M. André

non, la confusion de Lenoir à son sujet se trouve maintenant parfaitement expliquée.

Je conclus de cet ensemble de faits que le type du Richelieu de la Sorbonne nous est transmis à la fois par la gravure de l'inscription du caveau funéraire et par les deux épreuves en bronze conservées chez M. André et à la bibliothèque Mazarine. Cet argument, déjà si fort, pourrait encore être corroboré si nous parvenions à démontrer que le type regardé par nous comme émanant de Warin est précisément celui qui a été traditionnellement conservé dans la famille de Richelieu. La production de cette irréfutable preuve nous est facile, grâce à l'obligeance de M. le comte de Chabrillant, qui, héritier de la maison d'Aiguillon et par conséquent de M[me] de Combalet, nièce de Richelieu et donatrice du buste de la Sorbonne, nous a permis d'étudier chez lui un buste en bronze du cardinal absolument pareil à celui de la Mazarine et à celui de M. André. En attendant l'explication que je fournirai plus loin sur le modèle primordial de ces diverses épreuves, je prie le lecteur de vouloir bien reconnaître avec moi, comme œuvre de Warin, la sculpture de ces bustes de bronze tous identiques entre eux et parfaitement assimilables à la manière du maître.

La conquête du point de comparaison dont nous avions besoin, la fixation de notre étalon de mesure ont été laborieuses; j'espère du moins qu'elles ne seront pas contestées. Attribuer le faire à la fois large et précis du buste de Richelieu à l'auteur des médailles de Louis XIII et de Louis XIV ne répugnera, je pense, à personne et aurait pu s'imposer même sans preuves documentaires. Si maintenant je rapproche le Richelieu de la Mazarine du Louis XIII du Louvre, je ne

est en laiton, celle de la bibliothèque Mazarine en bronze assez aigre. Le modelé paraît légèrement amolli dans la fonte de ces deux bronzes.

puis manquer de remarquer dans les deux pièces une même recherche puérile d'un petit effet, une même pratique toute personnelle. La croix du Saint-Esprit, au lieu d'être posée à plat sur la poitrine, est suspendue dans le vide laissé au-dessous d'elle par un pli profond. Cette croix, pour le Richelieu, est mobile et le vent peut l'agiter comme un grelot[1]. Un grand sculpteur d'une bonne époque, quand il pétrit sa glaise, ne songe pas à ces chinoiseries d'exécution, à ces resoudages après coup, à ces finesses dignes d'un tourneur en cuivre. La pensée, comme la fonte plus tard, coule d'abord tout d'un jet. Les deux bustes examinés, celui du Louvre comme celui de la Mazarine, sont bien l'œuvre d'un même artiste qui, dans son travail, néglige le principal pour réserver une part considérable aux détails de l'exécution en métal. En un mot le bout de l'oreille du graveur en médailles se laisse découvrir dans ces deux œuvres de sculpture, quelque remarquables qu'elles soient.

A Dieu ne plaise que je veuille toucher à la gloire consacrée de Jean Warin ! Cette gloire fait partie de notre patrimoine national et ira toujours en augmentant. Mariette a dit d'une des médailles de Warin : « C'est un chef-d'œuvre dont rien n'approche dans le même genre; finesse de touche, élégance de dessin, beauté de travail, tout y est porté à un tel point qu'il n'est pas possible d'aller au delà[2]. » Je suis disposé à appliquer ce jugement à presque toutes les médailles de Warin. A qui considère attentivement l'œuvre de cet artiste il est facile de constater combien le milieu français l'a vite transformé. Warin est arrivé chez nous avec un goût incontestablement flamand. Sa médaille de Louis XIII, de 1629,

1. La croix du Saint-Esprit, dans l'épreuve de M. André, est, je crois, le produit d'une restauration.

2. *Abecedario*, tome VI, p. 36.

dont l'effet est un peu papillotant en même temps qu'il est divergent et *centrifuge*, au lieu d'être fondu, convergent et *centripète*, si je puis m'exprimer ainsi; sa médaille de Louis XIV (*Trésor de numismatique*. Médailles françaises, 2e partie, pl. XXIV, n° 1) dont un détail, la couronne, usurpe une place beaucoup trop grande, rappellent toutes deux son origine et le rattachent à une école plus préoccupée de la nature que de l'équilibre de la composition. Mais, à mesure qu'il avance dans son œuvre, Warin, sans cesser d'être vrai, sincère, naïf, subordonne de plus en plus les détails à l'ensemble, simplifie, condense, résume. Il vit dans un milieu dont il est visiblement influencé. Quelques-uns de ses médaillons produisent exactement l'effet d'une gravure de Nanteuil. Cette transformation de la manière du maître, cette invasion de plus en plus grande du caractère et du goût français dans son style sont surtout manifestes dans ses médailles, tandis que ses travaux de grande sculpture, auxquels sa main était moins rompue, me paraissent avoir toujours gardé l'empreinte de l'éducation originelle. Pour me résumer, je dirai que, si Warin s'est montré très grand sculpteur dans ses médailles, il est resté quelque peu graveur de médailles dans ses statues.

Ce mémoire, écrit depuis longtemps, s'agite depuis trois ans dans le portefeuille qui le renferme sans que nous ayons voulu lui laisser prendre son essor. La preuve était complète pour nous; mais nous n'avions qu'une preuve morale et nous attendions la preuve matérielle, la seule qui puisse s'imposer victorieusement aux stupides mauvais vouloirs et aux ineptes dénigrements. Or cette preuve matérielle, grâce à une obligeante communication de M. A. de Boislisle, je suis maintenant en mesure de l'administrer. Je profiterai de l'occasion pour essayer de retracer à propos du buste de Richelieu un

petit tableau d'histoire et pour appeler l'attention sur un épisode curieux et peu connu de la vie du cardinal.

En 1641, Richelieu est arrivé à l'apogée de sa puissance. La France dont il a assuré l'unité à l'intérieur et relevé le prestige à l'étranger, la France reconnaissante et soumise tremble devant lui. Le grand politique peut regarder avec complaisance l'œuvre énorme qu'il a accompli; il a le droit de songer à la trace qu'il laissera dans l'histoire, et la maladie, dont les accès répétés le menacent d'une mort prochaine, le place brusquement en face de la postérité. Richelieu n'est pas homme à y entrer sans avoir étudié l'attitude qu'il y veut prendre. Le terrible justicier ne se couchera pas dans la tombe sans avoir composé son maintien, drapé son manteau de pourpre et tracé lui-même les lignes de sa figure historique. Profond diplomate, il s'est déjà discrètement assuré la complicité de l'histoire et est entré officieusement en composition avec elle. De volumineux mémoires, rédigés sous ses yeux et en grande partie par lui-même, plaideront éternellement sa cause. Il a pris en même temps des gages sur l'oublieux avenir. Son nom, lu en gros caractères, sur la vieille institution régénérée du collège de Sorbonne, sur de magnifiques palais et de splendides châteaux, se rappellera à la mémoire du peuple par d'orgueilleux monuments. Mais ce n'est pas tout. En s'assurant prudemment, par-devant notaires et de par la pioche des maçons, une place honorable dans le Panthéon des hommes illustres, il ne veut pas y pénétrer comme une valeur abstraite et en héros impersonnel. L'homme, chez Richelieu, ne se sépare jamais du ministre. Le politique avait d'autres faiblesses que la manie littéraire. Sa fière et élégante tournure de gentilhomme ne lui déplaisait pas. Je ne veux rien croire des médisances de ses contemporains; mais il sera positivement établi que Richelieu a été

en coquetterie avec l'histoire au sujet de sa personne, qu'il a désiré être admiré pour lui-même et qu'il a fait le muscadin avec la postérité. Les lugubres préoccupations de la dernière année de sa vie furent entrecoupées par les séances qu'il donnait aux artistes chargés de populariser son image [1]. Autour de la litière où il agonisait, il appela lui-même tous les arts à immortaliser l'enveloppe fragile du grand homme qui allait disparaître.

Tous les peintres en renom ont déjà reproduit l'attitude altière du sombre maître de la France. La gravure en a répandu aux quatre coins de l'Europe la hautaine silhouette. Des médailles nombreuses perpétuent les traits du ministre et les principaux évènements de sa vie. Des miniatures, devenues bijoux ou amulettes, conservent pour les familiers l'image portative du redoutable ami. Ce n'est pas assez. Richelieu veut donner plus d'évidence à son portrait. Il lui faut le grand jour de la place publique, l'exposition du carrefour. Les mourants ont de ces immodesties. Il se décerne donc à lui-même les honneurs de la statue. Et cette statue, il la demande au plus renommé sculpteur de l'Europe, à Lorenzo Bernini [2].

Mazarin, qui était l'homme de confiance de Richelieu et devint son confident intime pendant les dernières années de sa vie, fut chargé de s'entendre avec le cardinal Antoine Barberini pour faire exécuter la statue du premier ministre. A cette époque, c'est-à-dire sous le pontificat d'Urbain VIII,

1. Une estampe de Van Lochon, reproduite page 27, semble être le commentaire pittoresque des renseignements fournis par les documents d'histoire.

2. Voici comment s'exprime Baldinucci dans la *Vie du Bernin* : « Di Francia, il cardinal di Richelieu non lascio di stimolare con sue lettere il cardinale Antonio Barberino acciò operasse col cavaliere che egli gli scolpisse l'immagine di sua persona, alle cui istanze avendo egli consentito e già condotta l'opera, consegnolla a Jacopo Balsimelli, suo uomo, acciò allo stesso cardinale Richelieu la presentasse insieme con una sua lettera. » (*Notizie de' professori del disegno*. Milan, 1814, tome XIV, p. 39.)



Richelieu est proposé comme modèle a tous les arts de la France.
Fac-similé d'une estampe de Van Lochon.

le Bernin était entièrement à la dévotion de la famille Barberini, et un conseil, exprimé par un membre influent de cette famille, pouvait facilement se transformer en un ordre du pape. Tous les détails de la savante négociation entamée par Mazarin nous ont été conservés par une curieuse correspondance en grande partie inédite. Bernin, sollicité par Antonio Barberini, commença par sculpter un buste et le fit porter en France par deux hommes à lui, nommés Balzinelli et Sale, qu'il avait chargés de remettre en même temps et directement une lettre au cardinal de Richelieu. Voici cette lettre :

« Di Roma.

« Eminentissimo e reverendissimo sig. padron colendissimo,

« L'eminentissimo cardinale Antonio, mio signore, con istraordinaria premura volle che io impegnassi l'opera mia in iscolpire una statua a V. E. La sua autorità trovò dispostissimo l'animo mio già prevenuto dall' ambizione che ho sempre avuto di mostrar ancor io il mio ossequio verso la sublime grandezza dell' E. V. nè mai mi sarebbe parso d'esser valuto qualche cosa in questo secolo, s'io fossi stato preterito in servire chi l'ha tanto illustrato. L'impazienza, che ho di cominciare ad assicurarmi questa gloria, ha sollecitato il presente ritratto, affinchè, se V. E. stimerà questa mia poca fatica degna del suo gabinetto, abbia più d'appresso cosa che a lei medesima ricordi sempre la mia divozione. Debbo ben supplicare la sua benignità a degnarsi per mia scusa di far qualche riflessione a' disavvantaggi della lontananza, e, se pure io avessi accertato in servir la, crederei che mi abbia perciò assistito Dio benedetto, il cui favore s'è ella saputo obbligare con la sua servitù. Mi permetta la grazia di V. E.

che io continui a chiamarmi umilissimo e devotissimo servitore.

« Gio. Lorenzo Bernini[1]. »

Comme il arrive toujours en pareille circonstance, on se disputa, parmi les intermédiaires, l'honneur de transmettre cette œuvre d'art au personnage éminent à qui elle était destinée. Chacun d'eux cherchait à retirer de son courtage un profit personnel. Mais l'expéditeur et ses ambassadeurs ne s'adressaient pas à un grand seigneur novice et facile à enguirlander. Ils se trouvèrent tout d'un coup en face d'un de leurs compatriotes aussi rusé qu'ils pouvaient l'être eux-mêmes et tout prêt à la parade. Mazarin remercia d'abord le prélat romain qu'on supposait vouloir faire un cadeau avec des vues ultérieures, et, naturellement, il ne fut question que de compliments et ces compliments furent hyperboliques. Le

1. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno.* Milan, 1812, tome XIV, pages 40 et 41. Cette lettre a été ainsi traduite par Jay dans son *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture.* Paris, 1817, p. 343.

« A Monseigneur le cardinal de Richelieu, à Paris.

« Rome, 1741.

« L'éminentissime cardinal Antoine Barberini veut que je fasse le plus tôt possible le buste de Votre Excellence; son autorité m'a trouvé très disposé à mettre un extrême empressement à cet ouvrage. J'ai non seulement le désir, mais j'éprouve en même temps une vive ambition de pouvoir faire quelque chose qui puisse être agréable à Votre Excellence. Je ne me serais jamais cru capable d'être bon à quelque chose dans ce siècle; je ne pouvais espérer surtout de servir celui qui l'a tant illustré.

« L'impatience que j'éprouve de commencer à m'assurer cette gloire, m'a fait sculpter le portrait de Votre Excellence; je fais des vœux pour qu'elle juge ce faible ouvrage digne de son cabinet, afin qu'il soit à jamais un témoignage de mon dévouement. Je dois supplier la bonté de Votre Excellence de daigner, pour mon excuse, faire quelques réflexions sur les désagréments qu'entraîne la distance où je suis, privé comme je l'ai été de tous les secours qui m'auraient été nécessaires. Je supplie la grâce de Votre Excellence, de me permettre, etc.

« Jean Laurent Bernini. »

12 août 1641, la lettre suivante fut envoyée au cardinal Barberini par Mazarin :

« Parigi, 21 agosto 1641.

« .....Sono arrivati li giovani del s^r cav. Bernino, che m'hanno fatto vedere subito il miracolo che portavano, cosi mi pare possa chiamarsi, perche assolutamente l'opera è superiore ad ogni concetto che se ne possi formare, ne credo, senza eccettuare gli antichi, che mai si sia, fatta una testa si bella e perfetta...[1] »

L'enthousiasme traduit dans cette lettre était d'autant plus exalté qu'il n'était pas sincère. Le buste de marbre apporté à Paris n'était pas ressemblant, et on le comprend aisément puisque le Bernin n'avait pas pu travailler d'après nature et n'avait peut-être reçu pour tous renseignements que de mauvais dessins. Mais Mazarin, amateur éclairé, se connaissait en œuvres d'art et n'était pas commode à duper. Il avait compris immédiatement le petit manège consistant à exploiter, par différents côtés à la fois, la générosité du cardinal de Richelieu; il reconnut de même, du premier coup, la faiblesse de l'œuvre. Quelques jours après l'arrivée du buste, il écrivit donc tout confidentiellement à son frère :

« Amiens, 3 septembre 1641.

« Giunsero li giovani del S. Cav. Bernino, con il busto del S. Cardinale Duca, ben conservato. Ma vi dirò confiden-

1. Cette lettre, dont l'original se trouve aux archives du Ministère des affaires étrangères, m'a été communiquée par M. Edmond Bonnaffé. En voici la traduction :

« Paris, 21 août 1641.

« Les jeunes gens du cavalier Bernin sont arrivés. Ils m'ont fait voir aussitôt la merveille qu'ils apportaient; c'est le nom dont il me paraît qu'on peut l'appeler. Car l'œuvre dépasse absolument toute idée qu'on en pourrait former. Et, sans excepter les anciens, je crois que jamais une tête si belle et si parfaite n'a été exécutée. »

temente che non somiglia. A me dispiace in extremo perche l'eccellenza della testa, che per verità supera ogni aspettatione, qui non sarà cosi universalmente ammirata, come si sarebbe fatto dalla somiglianza. Io non mancarò per tanto di fare valere l'opera e digià ne ho insinuato all' Eminenza sua la perfettione, e impegnato la maggior parte della corte à crederla similissima... Io m'ho persuaso che il ritratto dovesse essere dal S. Cardinale Antonio donato al S. Cardinale-Duca, senza che in cio fosse per prendere alcuna parte il S. Cav. Bernini. Ma, vedendo che si sono inviati li detti Giovani e che uno di essi deve presentare la lettera del S. Cavaliere al S. Cardinale Duca, mene sono in me medesimo attristato, poiche qui si verrà a cognoscere troppo chiaramente l'esattione del regalo per il detto S. Cavaliere e per li detti giovani..... [1]. »

Si mécontent qu'il pût être du travail du Bernin, Mazarin était trop diplomate pour vouloir laisser paraître à Rome sa mauvaise humeur. Il avait même su la dissimuler à Paris. Sa connaissance des hommes et sa politique raffinée se retrouvent et se manifestent jusque dans cette petite affaire qu'il mena

1. Archives du ministère des affaires étrangères. Je dois encore à M. Bonnaffé la communication de cette lettre dont voici la traduction :

« Amiens, 3 septembre 1641.

« Les jeunes gens du cavalier Bernin sont arrivés avec le buste du cardinal-duc en bon état. Mais je vous dirai confidentiellement qu'il ne ressemble pas. Cela me déplaît extrêmement parce que l'excellence de la tête qui, en vérité, surpasse toute espérance, ne sera pas universellement admirée ici, comme cela aurait résulté de la ressemblance. Je ne manquerai pas cependant de faire valoir l'œuvre et déjà j'en ai fait saisir la perfection à Son Éminence, et j'ai engagé la plus grande partie de la cour à la croire très ressemblante... Je me suis persuadé que le portrait doit être donné par le cardinal Antoine au cardinal-duc sans que le cavalier Bernin soit pour rien dans ce présent. Mais en voyant qu'on a expédié les susdits jeunes gens et que l'un d'eux doit présenter au cardinal-duc la lettre du cavalier, je m'en suis affecté parce qu'on découvrira trop clairement l'exaction de la récompense réclamée par ledit cavalier et par lesdits jeunes gens. »

avec une suprême habileté. Voulant, en somme, que la manie de son maître fût satisfaite quand même, et désirant pardessus tout obtenir la statue commandée, il fit taire son double sentiment. Il domina et oublia le mécontentement que lui causaient les multiples lettres de change tirées sur la cassette de Richelieu; il feignit de trouver l'œuvre de tous points excellente. Sa réponse au Bernin ne comporta donc que des compliments d'une part et d'autre part que d'alléchantes promesses. En offrant seulement un cadeau à la femme du sculpteur, il évitait ce qu'il appelait *l'exaction* du présent et les exigences qui lui avaient parues exorbitantes avant l'achèvement de l'œuvre. Enfin, à l'aide de libéralités provisoires, il excitait à la production un artiste qu'il soupçonnait d'être avide[1]. Il lui promettait, en outre, de lui fournir des dessins de Van Dyck exécutés d'après nature, c'est-à-dire les plus sûrs moyens pour travailler sûrement loin du modèle.

Mazarin al Cavaliere Bernino.

« Ruel, 18 décembre 1641.

« V. S^ria si riderebbe di me, e con ragione, se volessi diffendermi in rappresentarli l'ammirazione con che è stato ammirato il ritratto del Sr Cardinale-Duca fatto da lei, poiche sa V. S. molto bene esser questo un giusto tributo che si deve all' opere sue. Mi sia però lecito accennarle solamente che non credo sia uscito mai dalle sue mani testa più viva,

1. On a des renseignements sur la valeur des présents faits au nom de Richelieu par Mazarin. Baldinucci nous les a transmis dans sa *Vie du Bernin* : « Quel magnanimo Principe a cui l'opera piacque in estremo mando al nostro artefice un giojello di diamanti, del quale a noi non è noto il valore; ma il sapere che al Balsimelli, per nulla più che per avergli in nome del Bernino presentato il ritratto, furon donati otto cento scudi, ci fa piglire argumento del suo gran pregio. » (*Notizie de' professori del disegno.* Milan, 1812, tome XIV, p. 42.)

meglio ricercata, ne più finita di questa, avendo qualcheduno detto che era impossibile che in qualche ora del giorno non parlasse.

« Il S. Cardinale-Duca ha voluto darmi una galanteria per inviar alla signora sua consorte, rimettendosi a regalar V. S. à dirittura con l'occasione della statua che pretende ricevere da lei.

« Li signori Giacomo Balzinelli e Nicolo Sale la renderanno à V. S., e le diranno, mi assicuro, che ho procurato servirli in quanto mi è stato possibile. Ho preso ancor lo ardire d'inviar alcune bagatelle al Benedetti, mio agente, per la Signora, fra le quali vi sarà un castoro per V. S.

« Si sollecita Vandeck a venir qui, come a promesso, a fine di fare perfettamente li profili di Sua Eminenza, sopra li quali potra V. S. travagliare con sicurezza di non poter [avere] avanti gli occhi ritratti che più somiglino l'Eminenza sua.

« Con che pregandola a volerme bene, resto con tutto il cuore, etc. [1] »

1. La minute de cette lettre est conservée aux archives du ministère des affaires étrangères. Elle m'a été communiquée par M. Bonnaffé. En voici la traduction :

« Rueil, 18 décembre 1641.

« Votre Seigneurie se moquerait de moi et avec raison si je voulais me défendre de lui représenter l'admiration avec laquelle on a admiré *(sic)* le portrait du cardinal-duc fait par elle, puisque Votre Seigneurie sait très bien que c'est là un juste tribut dû à ses œuvres. Cependant qu'il me soit permis de lui signaler seulement que je ne crois pas qu'il soit jamais sorti de ses mains une tête plus vivante, plus fouillée, plus accomplie que celle-là. Quelqu'un a dit qu'il était impossible qu'elle ne parlât pas à toute heure du jour.

« Le cardinal-duc a voulu me donner un cadeau pour l'envoyer à Madame votre épouse, attendant, pour vous récompenser dignement, l'occasion que lui fournira la statue qu'il compte recevoir de vous. Les seigneurs Giacomo Balzinelli et Nicolo Sale remettront ce cadeau à Votre Seigneurie et lui diront, j'en suis sûr, que je me suis employé à les servir autant qu'il m'a été possible. J'ai encore désiré d'envoyer quelques bagatelles à Benedetti, mon agent, pour Madame, parmi lesquelles il se trouvera un castor pour Votre Seigneurie.

« On presse Van Deck de venir ici, comme il l'a promis, afin de tracer dans la perfection les profils de Son Éminence, sur lesquels Votre Seigneurie pourra travailler

Le Bernin voulut-il rendre à Mazarin la monnaie de sa pièce et se tirer d'une commande ennuyeuse par l'exécution de ce buste et par beaucoup de compliments? Fut-il vraiment touché par la générosité de la récompense provisoire et tenté par l'appât et la promesse d'un gain considérable? On ne peut le savoir. Ces deux habiles compères cherchaient réciproquement à s'exploiter et étaient tout à fait dignes de lutter de finesse avec la suprême bonne grâce de deux raffinés de leur époque. On ne peut véritablement décider quel fut le vainqueur dans ce duel entre deux maîtres dans l'art de dissimuler sa pensée. Toujours est-il que, si la statue du cardinal de Richelieu ne fut jamais exécutée par le Bernin, — ce qui peut s'expliquer, d'ailleurs, par la mort du modèle survenue en 1642, — le Bernin écrivit du moins à Richelieu la lettre suivante :

« Roma, li 24 maggio 1642.

« Eminentissimo e reverendissimo Sig. padron colendissimo,

« Io non sapeva indurmi a ringraziare V. E. del preziosissimo regalo che ha voluto mandarmi, perchè consapevole del mio poco merito temeva di offendere con simile ufficio la sua grandezza che opera solo in riguardo di se medesima. Ma, per non mancare a me stesso, debbo anche far risplendere alla notizia d'ognuno cosi ricca dimostrazione, affinchè attribuendosi forsè al ritratto che io scolpii di V. E. venga l'opera dal valore della remunerazione ad acquistar quel credito che non avrà saputo dargli la mano dell' artefice. Stimo ben io più di qualunque altra gioia le lodi che ricevo da chi è

avec l'assurance d'avoir sous les yeux les portraits les plus ressemblants de Son Éminence.

« En invoquant votre bienveillance, je demeure de tout cœur, etc.

ora solo l'oggetto di tutti gli encomi; e sebbene so di non meritarle, contuttociò non ardisco esser solo in questo secolo ad oppormi al finissimo giudicio di V. E. nè debbo se non credere che sia rimasta soddisfatta del busto, mentre dal Sig. Cardinal Mazzarini mi vien significato che V. E. desidera che io abbia il compito onore di far la statua intera. Conservo viva memoria dell' ordine che intorno a ciò mi diede già il sig. Cardinale Antonio, e volentieri ricevo i ricordi con che ora mi sollecita lo stesso sig. cardinale Mazzarini. Potentissimo sara sempre in me lo stimolo dell' ambizione che ho di farmi conoscere di V. E. Reverendissima umilissimo e devotissimo servitore.

« Gio. Lorenzo Bernini [1]. »

Le buste de Richelieu, sculpté par le Bernin, apporté en

1. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno.* Milan, 1812, tome XIV, p. 43. Voici la traduction de cette lettre :

« Rome, le 24 mai 1642.

« Éminentissime et révérendissime seigneur et très respectable protecteur,

« Je ne pouvais me décider à remercier Votre Éminence du très précieux présent qu'elle a voulu m'envoyer parce que, sachant combien je l'avais peu mérité, je craignais, en accomplissant ce devoir, d'offenser l'élévation de sa pensée qui, dans ses actes, ne regarde qu'elle-même. Mais de mon côté, pour ne pas m'oublier moi-même, je dois aussi répandre et faire briller aux yeux de tous une aussi généreuse manifestation afin que, celle-ci s'attribuant peut-être au portrait que j'ai sculpté de Votre Excellence, l'œuvre parvienne à acquérir, par la valeur de la rémunération, le crédit que n'avait su lui donner la main de l'artiste. J'estime bien plus haut que toute autre joie les compliments que je reçois de celui qui est à présent l'unique objet de toutes les louanges. Et, bien que je sache ne pas les mériter, je n'ose pas cependant être seul dans ce siècle à résister au très fin jugement de Votre Éminence; et je ne puis que croire qu'elle a été satisfaite du buste puisqu'il m'a été signifié par Mgr le cardinal Mazarin que Votre Éminence désire que j'aie l'honneur complet de faire la statue entière. Je conserve un vif souvenir de l'ordre qu'à ce sujet m'a déjà donné Mgr le cardinal Antonio et je reçois volontiers les lettres de rappel par lesquelles Mgr le cardinal Mazarin me presse. Tout puissant sera toujours sur moi l'aiguillon de l'ambition que j'ai de me faire connaître pour le plus humble et le plus dévoué serviteur de Votre Éminence Révérendissime.

« Gio. Lorenzo Bernini. »

France par Balzinelli et Sale, les *giovani* du maître, avait deux pieds trois pouces de haut et se trouvait placé au Palais-Cardinal « dans le petit cabinet de passage pour aller à l'appartement vert ». On le retrouve dans l'inventaire de la duchesse d'Aiguillon sous le n° 917. Il y fut prisé 1,200 livres[1]. Il est aujourd'hui perdu ou simplement méconnu.

Mais la statue qu'il attendait de Rome ne suffisait pas encore à Richelieu. Il avait à Paris sous la main un artiste du plus grand talent et qui était, on peut le dire, son âme damnée, puisqu'il lui avait sauvé la vie et l'avait élevé aux plus hautes fonctions en récompense de son mérite. C'était Jean Warin, qui de faux-monnayeur[2] était devenu graveur général des monnaies de France. Il lui ordonna de faire son buste et ce buste fut terminé dans le courant de l'année 1641. En effet, le cardinal écrivait à Mazarin, le 3 décembre 1641, à propos de diverses préoccupations relatives à son portrait :

« Monsieur Mazarin fera payer, s'il luy plaist, les deux mil francs, qui sont deubz à celui qui nous a vendu la Venus de bronze et les huict testes, s'il ne l'a desja esté... Il se souviendra des boistes avec des diamans pour mon portraict.

« Si le s^r^ Loppez a de petites chaisnes, il les acheptera comme pour luy, afin que je n'aye rien à demesler avec le seigneur hebreo.

« Il envoira voir chez Varin si son buste en plastre est achevé[3]. »

Le voilà donc dans l'atelier de l'artiste ce modèle du buste

1. Renseignements communiqués par M. de Boislisle.

2. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, 2e édition Monmerqué, 1861, tome IX, p. 217. — Mariette, *Abecedario*, tome VI, p. 36. — Éd. Fetis, *les Artistes belges à l'étranger*, tome I, p. 5 et suiv.

3. Avenel, *Correspondance de Richelieu*, tome VI, p. 889.

dont nous avons si péniblement mais si sûrement reconstitué les lignes et que nous ne pouvions poursuivre au-delà de 1684 et de la première édition de Germain Brice. Il est donc bien l'œuvre indiscutable de Jean Warin. Richelieu le fit prendre par Mazarin chez son auteur. Ce plâtre est historique au premier chef et respectable jusque dans ses moindres reproductions.

Voici maintenant le nom des fondeurs qui en tirèrent différentes épreuves de bronze[1]. On lit dans le registre d'administration de la duchesse d'Aiguillon[2] :

« Au s[r] Hubert Le Sueur, M[e] sculpteur, pour quatre bustes de bronze de Son Éminence, suivant quittance du 12 juin 1643, ... 3,000 fr.

« Au s[r] Henry Perlan, sculpteur, pour deux bustes de bronze; *item,* suivant quittance du 17 octobre 1643. 2,000 fr.

Hubert Le Sueur est un artiste absolument obscur en France. Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, est parvenu à grouper quelques renseignements d'état civil sur un personnage de ce nom, qualifié du titre de sculpteur du roi dans l'acte de baptême de l'un de ses enfants. N'est-ce pas lui ou quelque membre homonyme de sa famille qui a sculpté ou fondu la statue équestre de Charles I[er], érigée à Londres sur la place de Charing Cross? Quant à Henri Perlan, c'est un fondeur célèbre. On peut consulter sur lui Sauval, Zani, les descriptions de Paris qui

1. Un buste en bronze de deux pieds et demi de haut se trouvait au Palais-Cardinal, dans le cabinet de la chambre verte, et figure dans l'inventaire de la duchesse d'Aiguillon sous le n° 984, prisé 500 francs. (Renseignement communiqué par M. de Boislisle.)

2. Je dois la connaissance de ces documents à l'obligeance de M. de Boislisle.

citent ses principaux ouvrages, les diverses éditions du catalogue du Musée des Monuments français, Jal, etc. Intimement lié avec Sarrazin, Perlan fondait surtout d'après les modèles de ce sculpteur et il produisit son chef-d'œuvre en exécutant le tombeau de bronze du prince Henri de Condé aux Grands Jésuites de la rue Saint-Antoine, aujourd'hui au château de Chantilly.

Il est bien évident que deux sculpteurs différents, quand ils exécutent simultanément, sur une même commande, en bloc et en deux lots, six bustes d'un personnage mort depuis une année, ne peuvent et ne doivent que reproduire un modèle antérieur. Le fait devient encore plus certain quand il s'agit d'ouvrages de bronze et que la simple fonte peut servir à multiplier un type préexistant. D'autre part, étant donné ce qu'on sait du peu de ressemblance de la sculpture du Bernin, le type fourni par la famille de Richelieu ne pouvait être que le modèle de Warin, qui, nous sommes porté à le croire, n'a jamais été fondu par l'artiste lui-même. En effet, les épreuves de ce buste que nous connaissons, celle de la Mazarine, celle de M. de Chabrillant et celle de M. André sont toutes le produit d'une fonte habile et courante du XVIIe siècle, mais aucune d'elles n'offre l'aspect d'une œuvre absolument originale, comme le Louis XIII du Louvre. Aucune ne paraît retouchée ou reciselée par l'artiste qui l'aurait modelée. Partout l'exécution est un peu molle et légèrement empâtée. Donc, si la sculpture que nous conservent ces trois bronzes ne saurait être contestée à Warin comme modèle, la traduction en métal doit lui être absolument refusée et le document extrait des comptes de la duchesse d'Aiguillon vient tout éclairer, tout justifier et tout démontrer.

Je résume algébriquement la discussion qui précède : X (c'est-à-dire l'auteur inconnu du buste de Louis XIII) = R

(c'est-à-dire l'auteur du buste de Richelieu) et R = W (c'est-à-dire Warin). Donc X = W.

III

On a vu à quelles conclusions nous ont conduit l'analyse du caractère du buste de Louis XIII et l'étude intrinsèque de ses qualités. Examinons maintenant ce que nous apprennent les documents. Il y a longtemps que cette œuvre d'art est en lumière et ce n'est pas la première fois qu'elle entrait au Louvre quand elle fut achetée, en 1816, par le roi Louis XVIII. On verra que les conclusions formulées par nous *a priori* se trouvent absolument confirmées par les renseignements que fournit la tradition.

Dans l'*État descriptif et estimatif des vases, figures en bronze et autres objets précieux existans au garde-meuble national dont les membres du Conservatoire du Musée Central des Arts ont fait choix d'après les ordres du ministre des finances et de celui de l'intérieur, lesquels objets, conformément aux nouveaux ordres des mêmes ministres en date du 24 messidor dernier et 3 fructidor présent mois, ont été délivrés le 6 et jours suivants, même mois fructidor, par le citoyen Villette, directeur général dudit garde-meuble, et transportés dans les dépôts du Musée Central des arts sous la surveillance des Cens Fragonard et Picault, conservateurs de ce dernier établissement*, on lit :

« ... Bronze remis à l'ancienne administration du garde-meuble par le Cn Pascal, ancien concierge du ci-devant château royal de la commune de Compiègne, moyennant le prix de. . . . . (en blanc).

« Ce citoyen s'est pourvu pour son payement à la liquidation de la ci-devant liste civile.

« Louis XIII avec les habits royaux, les ornemens de ses ordres et couronne, buste de 32 pouces de haut, estimé 3,000 fr. »

Et en effet, en se reportant à l'*Inventaire des bijoux de la Couronne*[1], on trouve que ce buste a été ainsi décrit parmi les bronzes du garde-meuble du roi : « Louis XIII avec les habits royaux, les ornemens de ses ordres, une fraise, cheveux en boucles tombantes et couronne : haut de deux pieds huit pouces, compris la couronne[2]; estimé trois mille livres. »

Par suite de quelles circonstances le citoyen Pascal se trouvait-il propriétaire du buste de Louis XIII antérieurement à 1791 ? Je l'ignore. Mais voici un fait certain. Pascal avait proposé ce bronze au garde-meuble du roi, moyennant une somme qui devait lui être payée. L'objet fut en conséquence déposé et enregistré. Pascal, n'ayant pas été payé par la liste civile de Louis XVI, vint, en 1797, réclamer du directeur du garde-meuble la restitution de sa propriété. On a vu ci-dessus que le buste était passé au musée du Louvre. L'administration du garde-meuble fut donc forcée de renvoyer Pascal au Louvre avec cette lettre :

« Hamelin, du garde-meuble, au citoyen Du Fourny, administrateur du Musée central des Arts.

« Citoyen, je vous adresse le citoyen Pascal, propriétaire légitime du buste en bronze de Louis XIII que le garde-meuble national vous a délivré en vous prévenant

1. La couronne dont il a été parlé ci-dessus est conservée en magasin. La fleur de lis qui en formait l'amortissement a disparu. On peut encore constater aujourd'hui l'existence des points d'attache qui fixaient cette couronne sur la tête du roi.

2. *Inventaire des bijoux de la Couronne fait par ordre de l'Assemblée nationale conformément à ses décrets des 26, 27 et 28 juin 1791.* Paris, 1791, seconde partie, p. 232.

toutefois des démarches que faisait ce citoyen pour le payement ou la restitution de son objet. Je vous prie d'accueillir ce brave homme et de faire pour lui tout ce qui vous sera possible.

« Votre concitoyen,

« HAMELIN. »

On était en l'an V. Le ministre Bénézech avait prescrit une très judicieuse répartition des objets d'art entre les divers musées auxquels il avait assigné une affectation spéciale [1]. Quand Pascal proposa à Dufourny d'acheter ou d'échanger le buste de Louis XIII, l'administrateur du Musée central, peu soucieux de démarches qui ne profiteraient pas directement à son administration, renvoya Pascal à Lenoir.

Lettre de l'administrateur du Musée central au citoyen Lenoir.

« Nous vous adressons, citoyen, le citoyen Pascal, propriétaire du buste en bronze de Louis XIII que l'administration a retiré du garde-meuble... Comme ce monument doit aller à votre musée, nous croyons que vous seul êtes dans le cas de demander au gouvernement son consentement à l'échange, etc. »

Lenoir fit à Pascal et à son buste l'accueil qu'ils méritaient. Il en reconnut immédiatement toute la valeur et s'empressa d'en demander l'acquisition au gouvernement par la lettre suivante :

« Paris, ce 23 frimaire an V de la République française.

« Lenoir au ministre de l'intérieur — Citoyen ministre,

1. Voyez *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français*, p. CLXII et suiv.

l'administration du Musée central m'adresse le citoyen Pascal, propriétaire d'un buste de Louis XIII en bronze que cette administration a retiré du garde-meuble. J'ai pris connoissance de ce buste; il est fort beau et a été exécuté par Varin. Il mérite d'être placé dans le Musée que je dirige. Le citoyen Pascal, qui doit justifier de sa propriété, m'a communiqué des papiers à ce sujet dont il sera nécessaire que vous preniés connoissance. Il demande à garder en échange des meubles qui appartiennent au gouvernement et dont il est dépositaire à Versailles. Si vous adhérés à la demande, il est prêt à déposer le buste au Musée des Monumens français. Je vous prie, citoyen ministre, de vouloir bien prononcer sur la proposition du citoyen Pascal.

« L[E]N[OIR]. »

Les prétentions du brave Pascal ne devaient pas être bien exagérées : il demandait à échanger son bronze contre quelques-uns de ces meubles du château de Versailles, vendus à vil prix ou sottement détruits. Pascal était en outre fort patient. On l'avait déjà fait attendre jusqu'en l'an V ; après sa réclamation on le fit encore attendre jusqu'en l'an VIII. En septembre 1799, on lui signifia qu'on ne voulait pas de son Louis XIII, et qu'il pouvait le retirer.

« Paris, 25 vendémiaire an VIII.

« Le Ministre de l'intérieur au citoyen Pascal, rue Caton, n° 22, à Versailles.

« Citoyen... je vous préviens que le gouvernement ne fera pas l'acquisition de ce buste. J'ai en conséquence donné des ordres à l'administration du Musée central des Arts, où il est déposé, pour que cet objet vous soit remis sous votre récépissé.

« QUINETTE. »

Au bas de cette lettre Pascal donna ainsi son reçu :

« Reçu le buste cy-mentionné.

« PASCAL. »

Mais l'ardent Lenoir, si passionné pour tout ce qui touchait aux monuments de notre histoire et aux œuvres de notre école de sculpture, ne se tint pas pour battu. Souhaitant de posséder ce beau buste dans son musée, il entretint des relations avec M. Pascal, et ne pouvant pas acquérir l'objet convoité, puisque les ministres ne le voulaient pas, il parvint à se faire prêter le Louis XIII de bronze contre un reçu que voici :

« Je soussigné, administrateur du Musée des Monumens français, reconnais avoir reçu, à titre de dépôt, un buste en bronze de Varin, estimé 150 livres de poids, représentant Louis XIII, de grandeur naturelle, lequel appartient à M. Pascal, domicilié à Versailles, rue Saint-Louis, n° 22, lequel buste je me charge de lui remettre à sa première réquisition.

« A Paris, ce 28 août 1809.

« LENOIR. »

Le buste était sans doute prêté, avec l'espoir de voir l'État se décider à l'acquisition. Cependant, ne voyant rien venir, la patience du longanime M. Pascal ou de ses héritiers eut un terme et le baron Percy réclama, en 1810, la restitution du buste.

« 25 février 1810.

« Remise d'un buste de Louis XIII en bronze, exécuté par Varin, à M. Percy, commandant de la Légion d'honneur, membre de l'Institut. Ce buste m'avoit été remis à

titre de dépôt par M. Pascal, demeurant à Versailles, rue Saint-Louis, n° 22 [1]. »

Lenoir cédait à la force, mais n'abandonnait pas encore ni son intelligente convoitise, ni son opiniâtre conviction : assurer à nos collections nationales cette image remarquable et authentique d'un roi de France était une des admirables idées fixes de cet homme à qui seul nous devons la conservation de tant de chefs-d'œuvre. De 1797 à 1810 il n'avait pas oublié le buste de M. Pascal; il ne l'oublia pas de 1810 à 1816. A cette dernière époque sans doute, les ministres de la Restauration, non plus que ceux de l'Empire, n'avaient guère le temps de s'occuper de l'intérêt que pouvaient présenter des acquisitions d'œuvres d'art; mais la question politique était changée. Un buste de roi n'était plus seulement un objet d'art; l'acquisition d'un objet de cette nature pouvait devenir une flatterie. Dès lors plus de dédain pour la pauvre sculpture tant ballottée.

Le comte de Pradel, ministre de la maison du Roi, écrit à M. Lavallée, secrétaire général du Musée royal :

« Paris, le 4 mai 1816.

« M. Dubois, demeurant rue de la Bibliothèque, n° 11, offre de céder à la Couronne un buste en bronze de Louis XIII, par Warin. Je vous invite à faire examiner ce buste et à me faire connoitre s'il est digne d'être acquis pour le compte du Roi, et le prix qu'on pourrait y mettre.

« Cte DE PRADEL. »

Quand un directeur de musée propose à un ministre d'acheter une œuvre d'art, l'acquisition a lieu quelquefois.

1. Papiers de Lenoir, note manuscrite.

Quand c'est le ministre qui a pris l'initiative, il y a plus de chance encore pour que l'opération réussisse. Conformément à cet axiome, le buste de Louis XIII fut acquis de M. Dubois, le 26 juin 1816, et payé 1,200 fr.

A peine le marché est-il conclu, que Lenoir, qui couve toujours des yeux ce monument, est informé de la nouvelle. Bien des préoccupations sont venues l'assaillir depuis 1810. L'Empire, en 1811, a voulu détruire son œuvre. La Restauration médite le fatal décret du 18 décembre 1816. Peu importe. Lenoir en revient toujours à son Louis XIII. Le Musée royal l'ayant acquis, il ne pourra plus rêver de posséder l'original. Il implore alors de la direction des musées la faveur de le faire mouler et d'en joindre le plâtre à ce qui lui reste encore de son admirable collection.

« Paris, le 10 juin 1816.

« L'administrateur du Musée royal des Monumens français, etc., à M. le chevalier de Sénonnes, secrétaire général du Musée du Roi, etc.

« Monsieur le Chevalier,

« M. Dubois, graveur du Roi, avec lequel j'étois convenu de faire mouler, pour le Musée des Monumens français, le buste de Louis XIII, en bronze, modelé et cizelé par le célèbre Varin, vient de m'annoncer qu'il avoit cédé ce beau morceau à Son Excellence le ministre de la maison du Roi, pour en décorer les appartemens de Sa Majesté, et qu'il étoit encore dans les ateliers du Musée pour y être réparé. S'il en est ainsi, monsieur, je vous prie de vouloir bien me permettre de suivre mon projet et de faire mouler ce buste que je considère comme un chef-d'œuvre et dont le fac-similé, placé entre ceux de Henri IV et de Louis XIV

que je possède, sera utile non seulement à la chronologie de l'histoire que j'ai formée, mais encore à l'étude des arts relativement à la France.

« Connaissant, monsieur, votre amour pour tout ce qui peut servir aux progrès des lumières et des arts, je ne considère pas ma demande comme indiscrète, et j'ose espérer que vous ne me refuserez pas la faveur que je réclame.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« LE CHEVALIER ALEXANDRE LENOIR. »

Autorisation du 21 juin 1816, signée : LE CHEVALIER DE SÉNONNES.

On ne peut suivre sans admiration, pendant vingt ans, une pensée si intelligemment persistante, ni s'empêcher de remarquer combien une œuvre de valeur a de peine à pénétrer dans les collections de l'État quand elle est dépourvue de recommandations politiques ou de protections moins... scientifiques encore.

De tout ceci, il importe pour nous de retenir que Lenoir avait puisé auprès du propriétaire du buste de Louis XIII et dans l'étude de ses titres de propriété la conviction que notre sculpture était l'œuvre de Warin. La tradition d'ailleurs dont Lenoir s'était fait l'écho n'a jamais été interrompue et est arrivée vivante jusqu'à nous, puisque, longtemps avant nous, le continuateur de Clarac (*Musée de sculpture,* tome VI, texte, p. 206 et 221, pl. 1122, nº 3564), je ne sais sur quel renseignement, a émis l'opinion que le buste du Louvre était l'œuvre de Warin, tandis que Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, signale parmi les travaux de Jean Warin, mais sans le désigner par une description, un buste en bronze de Louis XIII [1].

1. Le *Grand Dictionnaire historique* de Moreri (tome X, p. 766, colonne I), signale

IV

Si l'opinion des hommes éclairés vient ratifier notre jugement, le musée du Louvre aura désormais le droit d'attribuer à l'illustre graveur en médailles dont la France peut revendiquer la gloire[1] une œuvre vraiment remarquable et fort injustement dédaignée. L'histoire de l'art bénéficiera en même temps de nos recherches. Tous les travaux de grande sculpture exécutés en métal par Warin étaient regardés comme perdus. Nous en possédions cependant deux sans le savoir. Apprécier, même tardivement, les œuvres d'art que l'on possède, cela vaut tout autant que d'acquérir des œuvres que l'on ne comprend pas. Tout compte fait, c'est un genre d'enrichissement qui ne coûte rien à l'État. Les dotations actuelles du Louvre ne permettent plus d'agrandir le vieux patrimoine d'art de la France. Soit! Consolons-nous en exploitant mieux le champ paternel. Si restreint qu'il puisse paraître, l'héritage de nos richesses nationales nous réserve encore de ces agréables surprises. C'est le fonds qui manque le moins.

Cependant je ne me fais pas d'illusions sur le résultat immédiat de mon travail. Je n'ignore pas combien il est difficile de faire accepter par l'opinion publique des conclusions nouvelles tendant à attribuer à un auteur déterminé une œuvre d'art sur sa seule analyse. Je sais par expérience que bien des gens qui ont passé leur vie à attribuer des ou-

dans l'œuvre de Warin un *buste de bronze* qu'il croit être un portrait de Louis XIV. Je n'ai vu mentionner nulle part ce buste de bronze de Louis XIV. Ne serait-ce pas du buste de Louis XIII qu'il aurait voulu parler?

1. Quel qu'ait été le lieu de naissance de Warin, il était, prétendait-il, d'origine française, se fit naturaliser français en 1650 et fut membre de l'Académie de peinture et sculpture et graveur général des monnaies de France. (*Nouvelles Archives de l'art français*, année 1873, p. 236, 237.)

vrages par ce procédé se moquent de tous ceux qui voudraient avoir la même prétention sans appartenir à leur monde et sans s'être affiliés à la confrérie. L'attribution est un monopole pratiqué par une corporation d'importants qu'on n'exerce qu'à un certain âge, avec certains grades, au milieu d'un cercle d'augures, quand on est parvenu à se faire passer pour prophète et qu'on s'en est fait délivrer le brevet par une société internationale de compères, maîtres partout des avenues de la publicité. Pour réussir, il faut imiter les maîtres de la profession, renier quelquefois sa langue maternelle, écrire sous un faux nom et, comme une bonne maison de commerce, avoir des représentants un peu partout; enfin il faut pouvoir payer sa réclame.

Quel que doive ou puisse être l'accueil fait à mon attribution, mon effort trouvera en lui-même sa récompense ou, si l'on veut, sa justification. Ces recherches ne sont pas le résultat d'une manie ni la satisfaction d'une curiosité désintéressée. Elles ont un but absolument raisonné et positif qui est de préparer, pour les rares monuments de sculpture moderne conservés au Louvre, les bases d'un catalogue sérieux et scientifique.

Il y a deux manières de faire les catalogues d'un musée. On peut répondre aux réclamations d'un public à la fois trop exigeant et trop accommodant en lui livrant immédiatement les inventaires de certaines collections, c'est-à-dire une description de chaque objet, à la suite de laquelle on ajoutera que le sujet, la provenance, la date et le travail en sont également inconnus; ou bien on répétera soigneusement à l'égard de ces questions essentielles les erreurs précédemment émises, et, au besoin, les plus grosses absurdités qui soient en circulation, en y mêlant quelques observations toutes personnelles qu'on n'a pas eu le temps de méditer. Ce sys-

tème satisfera tout le monde et est capable d'assurer à celui qui l'emploiera considération, honneurs et le reste.

Une autre méthode consiste avant tout à discuter individuellement l'authenticité des monuments, à analyser leur caractère, à les comparer avec les pièces similaires éparses dans les collections publiques ou privées de l'Europe, à grouper autour d'eux tous les renseignements connus, à retrouver leurs provenances successives et leur destination originelle, enfin à nommer leur auteur ou tout au moins l'atelier dont ils sont sortis. Celui qui suivra cette seconde méthode n'obtiendra ces divers résultats qu'au prix des recherches les plus pénibles, des voyages les plus fatigants, des tortures intellectuelles les plus atroces, en échange desquelles on lui prodiguera le dédain, l'ironie et l'accusation de ne pas travailler utilement et pratiquement. Le lecteur lui-même, qu'il fera participer au résultat de ses découvertes, se plaindra peut-être d'être associé dans une trop large mesure à la laborieuse conquête de la vérité.

Le choix entre les deux systèmes est donc tout tracé d'avance pour le rédacteur d'un catalogue. Il se prononcera pour l'un ou pour l'autre suivant que les instincts du savoir-faire ou ceux de la science domineront en lui. Le premier système est à la portée de tout le monde. Le second exige de celui qui l'adopte une préparation spéciale, beaucoup de désintéressement et beaucoup de conviction. Chacun suivra sa voie. Mais le public qui, en définitive, est le juge naturel n'a pas à se placer au même point de vue. Coûte que coûte, il a besoin de connaître la vérité, tout comme dans un autre ordre d'idées il lui faut, à tout prix, du charbon de terre sans qu'il ait à se préoccuper des difficultés de l'extraction ou des dangers courus par le mineur. C'est alors à lui d'examiner attentivement la valeur de la marchandise fournie,

de ne pas confondre la quantité et la qualité et de ne pas payer la tourbe au prix de l'anthracite et de la houille.

En résumé, il est plus important pour le public d'acquérir immédiatement quelques notions précises, positives et sérieuses sur un nombre relativement restreint d'objets, que de posséder des inventaires universels, indéfiniment réédités, immobiles sous un perpétuel rajeunissement de forme, semés d'erreurs héréditaires, d'à peu près traditionnels et de lacunes systématiques. Le public, comme le chien de la fable, doit-il éternellement lâcher la proie pour l'ombre? Au lieu d'entretenir dans les esprits les illusions dangereuses que fait naître l'apparition de catalogues éphémères, nécessairement erronés dans leurs multiples improvisations, je crois qu'il serait préférable d'emmagasiner sagement et sûrement la matière première destinée à fournir les éléments de catalogues définitifs. En un mot, commençons par apprendre avant d'enseigner.



Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.


de sculptur
AYD6925

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Sépultures des Plantagenets a Fontevrault. Paris, 1867. Gr. in-8°.

Recherches sur l'histoire de l'industrie dans la vallée du Surmelin. Épernay, 1868. In-8°.

Lettres sur la restauration de la flèche de l'église d'Orbais. Épernay, 1869. In-8°.

Le Monasticon gallicanum, étude iconographique sur la topographie ecclésiastique de la France. Paris, 1869. In-folio.

Le Trésor de la cathédrale d'Auxerre en 1567, et documents sur le Trésor de l'abbaye de Saint-Germain au xvie siècle. Paris, 1869. In-8°.

Le Livre-Journal de Lazare Duvaux, précédé d'une étude sur le goût et le commerce des objets d'art au milieu du xviiie siècle, publié pour la Société des Bibliophiles français. Paris, 1873. 2 vol. in-8°.

L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de documents sur l'école gratuite de dessin fondée par Bachelier. Paris, 1874. In-8°.

Les Estampes attribuées a Bramante, aux points de vue iconographique et architectonique (en collaboration avec M. Henri de Geymüller). Paris, 1874. Gr. in-8°.

Les Armoiries des comtes de Champagne au xiiie siècle. Paris, 1874. In-8°.

L'Exposition rétrospective de Milan en 1874. Paris, 1875. Gr. in-8°.

Une Statue de Louis XV, exécutée par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen. Paris, 1874. Gr. in-8°.

Un Émail de Léonard Limosin au Musée du Louvre. Paris, 1875. In-8°.

L'Inscription de Suizy-le-Franc (Marne). Paris, 1875. In-8°.

Un Bas-Relief de Mino da Fiesole au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Le Pavage de l'église d'Orbais (Marne). Paris, 1876. In-8°.

Sculptures de Gérard van Obstal conservées au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Un Portrait de Michel Le Tellier, au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Conjectures a propos du buste en marbre de Béatrix d'Este, conservé au Musée du Louvre. Paris, 1877. Gr. in-8°.

Les Collections d'objets d'art de la Malmaison. (Extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de France de 1877.) Paris, 1877. In-8°.

Notice sur un faux portrait de Philibert Delorme. Paris, 1877. In-8°.

Le Retable de l'église de Mareuil-en-Brie. Paris, 1878. In-8°.

Études sur les Collections du moyen age, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Deux Épaves de la chapelle funéraire des Valois a Saint-Denis, aujourd'hui au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires. Paris, 1878. In-8°.

Fragments des Mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français. Tome Ier. Paris, 1878. In-8°.

Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza. Paris, 1879. In-8°.

Observations sur deux dessins attribués a Raphael et conservés a l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Paris, 1880. In-8°.

Une Œuvre inédite de Jean Bullant ou de son École. Paris, 1880. In-8°.

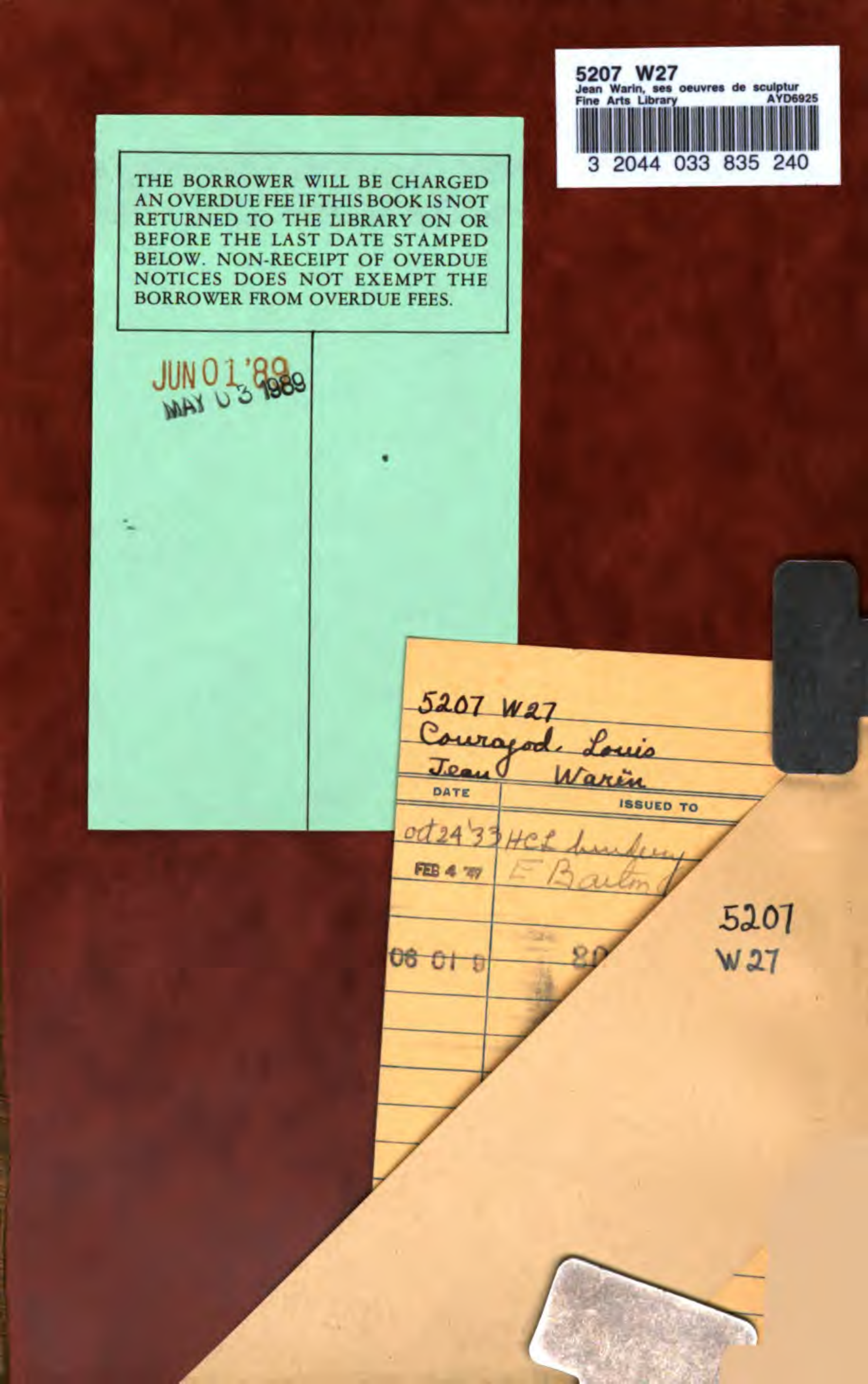
La Cheminée de la salle des Cariatides au Musée du Louvre. Paris, 1880. In-8°.

Les Chandeliers de la chapelle du chateau d'Écouen, au Musée du Louvre. Paris, 1880. In-8°.

Acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre, en 1880. Paris, 1881. Gr. in-8°.

Supplément a l'article intitulé : « Deux Épaves de la chapelle funéraire des Valois ». Paris, 1881. In-8°.

Paris. — Imprimerie de l'Art. J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.


5207 W27
Jean Warin, ses oeuvres de sculptur
Fine Arts Library
AYD6925
3 2044 033 835 240
THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.
JUN 01 '89
MAY 03 1989
5207 W27
Courajod, Louis
Jean Warin
DATE
ISSUED TO
Oct 24 '33
FEB 4 '47
5207
W 27

